omaggio dell' autore

Via Monforte 7 - Milano

GIOVANNI MARI

LA SESTINA D'ARNALDO

LA TERZINA DI DANTE



ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAJO DELLA REAL CASA
MILANO

1899.

Estratto dai *Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*,
Serie II, Vol. XXXII, Fasc. XV.

Milano, 1899. — Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.

Al prof. MICHELE SCHERILLO.

Lei sa che io dedicandoLe questo scritto non ricordo solo il dotto indagatore delle relazioni tra Dante e la Provenza, ma anche l'amoroso maestro dal quale mi venne la prima parola di incoraggiamento. Accetti dunque la tenue offerta del suo

G. Mari.

Milano, 1 giugno 1899.

LA SESTINA D'ARNALDO, LA TERZINA DI DANTE

SOMMARIO

Ciò che noi possediamo di antica poesia romanza è il risultato dell' azione e reazione di due fattori: l'elemento popolare e l'elemento erudito; ma il primo di essi, quello appunto cui parrebbe da attribuire presso che tutto il merito della vittoria del ritmo, non si può altrimenti conoscere se non attraverso l'altro fattore, la dottrina cioè, la quale s' offre come unica depositaria d' ogni forma a noi pervenuta. Per ciò le formazioni dotte prestansi ad essere studiate di gran lunga più agevolmente che non le popolari.

Nel presente scritto, che seguita la materia d'altro mio lavoro (1), intendo di spingere l'indagine nel vivo della attività romanza, studiando, in rapporto colle tradizioni versificatorie preesistenti o contemporanee, due componimenti che in un modo ben certo si posson chiamare eruditi; delineare l'importanza delle tradizioni versificatorie latine, è altro degli scopi che mi propongo.

A conoscere infatti perfettamente la dottrina onde le forme romanze scaturirono, mal potremo giovarci dei trattati di poetica volgare (2), sorti relativamente tardi a raccogliere, a sancire, spesso a proseguire, piuttosto che a motivare l' uso dei poeti d'arte, i quali, a lor volta, se è certo che grandissimo studio posero nell'architettare e abbellire i singoli componimenti, pur gelosamente custodi-

(1) *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale* in *Studi di filologia romanza,* vol VIII, fascic. 21.

(2) M'accadde di citare il *De vulgari eloquentia* di Dante (ediz. Rajna, 1896), i trattati del da Tempo, del Baratella (ediz. Grion), di Gidino da Sommacampagna (ediz. Giuliari) e le *Leys* dagli studiosi ben conosciute.

rono, se non andiamo errati, i segreti dell' arte loro (3). Saremo dunque costretti a cercare altrove un insegnamento che delle artistiche maniere di cui avremo a discorrere, possa addursi come fonte o motivo: la cura con cui i trattatisti volgari espongono teorie e forme estranee, o quasi, alla produzione romanza, il riferirsi che essi fanno ad un insegnamento 'litterale', speciali modi e concordanze di contenuto, se non fosse già la simiglianza grande di terminologia, non indarno ci inviteranno a pensare a tutta quella dottrina che, per tanto tempo tradizionale nelle scuole, fu viva già, nel verso e fuori del verso, avanti d' essere abbozzata in chiose e postille, e venne poscia, ristretta all'esametro ed al distico, raccolta in fissi precetti di artificiosa versificazione (4). Nè, per ciò che s'attiene al secondo capitolo, minor traccia ci offriranno le *Artes Rythmicae* latine.

Di materia attinente al nostro soggetto, e in ispecie di serie continuate di ritmi, giacchè su questa 'continuità' appunto si dovrà insistere, assai eruditi moderni parlarono; ma in codesto scritto non ci accadde di ricorrere direttamente se non a ben pochi tra loro.

I.

1. — Niuno oggi vorrà dubitare, o m'inganno, che la sestina sia dovuta a quell'Arnaldo Daniello, il quale sul cadere del sec. 12° (5),

---

(3) Uno dei motivi per cui le *Leys*, I, p. 2, si dicono scritte è: *per so quel sabers de trobar lo qual havian tengut rescost li antic trobador et aquo meteysh quen havian pauzat escuramen puesca hom ayssi trobar claramen*. Cfr. anche Novati, *L' Influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del m. e.*, Milano, 1899, nota 16.

(4) Cfr. *Ritmo latino e term....* I, 4, dove io enumerai le *Artes Exametri* che allora conoscevo. Adesso posso rimandare lo studioso anche all'articolo *Rhythmologia leonina ex Godifridi Hageonis Cod. ms. Univ. Argentor. locupletior* edito dall'Oberlin in *Miscella litteraria maximam partem argentoratensis*, Argentorati, 1770; importante specialmente per la bibliografia. Altrove trovai pure citato, ma non potei vedere: Nasmith James, *A Tract on Leonine vers*, di cui avverte il Watt, *Bibliotheca britannica*, to. II, p. 695 " an edition of the Itineraries of Symon son of Simeon ... To which is added, a Tract exhibiting the Rules observed by the Writers of the M. Age, in their Leonine verses; now first published from the mss. in the Library of Corpus Christi College, Cambridge, 1778, 8° ".

(5) È l'opinione del Diez seguita pure dal Canello, *La vita e le opere di A. D.*, p. 4, Halle, 1883; quest'opera del Canello, cui spesso mi

" Fu miglior fabro del parlar materno „ e " Versi d'amore e prose di romanzi Soverchiò tutti „, e ch' essa poggi sur un singolare viluppo di strofe. Però, chi legge, poniamo esempio, la intricata sposizione che del componimento fa il de Banville nel suo *Petit traité de poésie française*, potrà forse domandarsi: come mai Dante, il severo trattatista e vagliatore dei modi nostri, accettò una forma congegnata in guisa tanto empirica e meccanica? Di tal fatta invero apparirebbe la sestina non pur secondo i francesi, ma anche secondo gli spositori nostri (6): un componimento cioè bizzarro e curioso, il quale non si vede bene come risponda alla restante produzione del tempo, nè su quale artificio propriamente riposi.

Però, nemmen sospettando che essa, anche così nuova e diversa, debba venir considerata all' infuori d'ogni vecchia legge, giova spiegare a noi stessi quali usi o consuetudini l' abbian resa possibile. Invero, pur parlando d' altri che di Arnaldo e di Dante, parrebbe a ritenere che ognuno desideroso di innovare, movesse, anche in Provenza, da un fondo già esistente, e a suo beneplacito volgesse e interpretasse i dati di una tradizione comune, dalla quale l' innovazione venisse poi legittimata e sancita.

Posso, secondo i trattatisti nostri, definire la sestina: una canzone continua di sei strofe, formate di sei versi endecasillabi tra di loro non rimati; tuttavia in tutte le stanze vengono a trovarsi in fine di verso le medesime parole-desinenze, con questa norma, che lo schema di ogni stanza si formi prendendo successivamente l'ultima e la prima desinenza della stanza precedente, la penultima

---

riferisco, se per la poesia d'Arnaldo è capitalissima, per la storia della sestina contiene le notizie più ampie fin qui pubblicate; cfr. anche il lavoro del Biadene, *La forma metrica del commiato*, in *Miscellanea Caix-Canello*, p. 359, Firenze 1886; delle sestine che allora potevan dirsi inedite, quella di Pons Fabre d'Uzes è ora alle stampe in Appel, *Provenzalische inedita*, p. 254; quelle di Giovanni da Prato e di Alberto degli Albizzi ebbi io occasione di pubblicare in *Nozze Crespi-Sessa,* Milano, tip. Allegretti, 1899.

(6) Ognuno sa che la sestina francese, quale la foggiò il conte de Gramont (cfr. *Chant du Passé*, Paris, 1854; *Sextines*, Paris, 1872,), è più complicata della nostra in quanto le parole-desinenze sono vere parole-rime su due consonanze (una mascolina, l'altra femminina), le quali si alternano di stanza in stanza così che l'una colleghi i versi 1, 3, 4, l'altra i versi 2, 5, 6; essa è in alessandrini.

e la seconda, la terz'ultima e la terza; sicchè, essendo A B C D E F le desinenze della prima stanza, le altre stanze terminino come segue:

stanza	II	F A E B D C
„	III	C F D A B E
„	IV	E C B F A D
„	V	D E A C F B
„	VI	B D F E C A

Alle stanze s'aggiunge il commiato, che è di tre versi, i quali, coll'ajuto di tre pause interne, riassumono le sei desinenze delle stanze, per es., così: bE dC fA (7).

2. — Certo in questa esposizione non è detto tutto; chè le desinenze non aman essere parole quali si vogliano, ma sostantivi piuttosto che verbi, bisillabi anzichè trisillabi (8); e leggiadri e dif-

(7) Le minuscole stanno a rappresentare le parole a pausa interna.

(8) Tuttavia Arnaldo invece di *ongla* ha (verso 31) *enongla*, che è un verbo, un trisillabo e per di più con equivocazione. Nella sestina dantesca le parole-desinenze sono sostantivi, bisillabi, senza equivocazione; ma il Petrarca nella sestina II a *laura* sostituisce *l'aura*, a *riva*, *arriva;* nella sestina VIII a *l'aura*, *Laura;* nella sestina V poi la parola *frondi* è presa in tre diversi significati; cfr. Muzio, *Osservazioni sul P.* in *Battaglie*, p. 12, Venezia, 1582, ove codeste peculiarità vengono rimproverate al Petrarca come difetti tutti suoi: i trattatisti infatti (cfr. Canello, op. cit. p. 64 e p. 70) si riferiscono sempre al Petrarca o a Dante, mai al Daniello, l'esempio del quale non poteva esser citato nemmeno da Remigio Fiorentino, *Considerazioni civili sopra le hystorie di M. Fr. Guicciardini*, pp. 184-5, Venezia, 1582, a scusare una sua sestina che incomincia: *Sott' il fascio degli anni, infermo e bianco.* Secondo un'opinione del Canello il Petrarca avrebbe affermato d'aver tolto *modum et stilum* della sestina direttamente da Arnaldo, non da Dante. Più avanti io nego che quell'affermazione del Petrarca sia da riferisi alla sestina; qui basterà notare che, se il Petrarca concorda col Daniello nelle peculiarità vedute, le quali in fin dei conti son dei difetti (se n'accorse B. Zorzi, il quale ricalcando, fin nelle parole-rime, il componimento arnaldesco trovò modo di evitare quell'*enongla*), troppo egli se ne allontana nel commiato, pel quale anzi contraddice *modum et stilum* del modello provenzale. Nelle desinenze d'Arnaldo: *intra*, *ongla*, *arma*, *verga*, *oncle*, *cambra* e pur anco in quelle di Dante: *ombra*, *colli*, *erba*, *verde*, *pietra*, *donna* è lecito avvertire qualche assonanza; il medesimo dicasi di talune sestine del Petrarca. Stando alle

ficili e, se vien fatto al poeta, trasportati per tutte le stanze in un medesimo significato. Ma difetto ben maggiore di tale definizione è quello già avvertito, di non mostrarci una più interna ragione del componimento, un più probabile calcolo di simmetria, un fondamento più grammaticale.

Già il Canello raffrontò la sestina coll'altre canzoni arnaldesche mostrando com' esse rivelino tendenze e particolarità comuni, le quali non ponno dirsi proprie del solo Arnaldo, giacchè *rimas dissolutas* furono usate (e chi sa se non prima di lui?) da Pietro Vidal e da Bertran de Born, e gran parte della 'virtuosità' provenzale consistette sempre nel legare strofa con strofa.

Codeste avvertenze e tutte le altre che dal Canello son premesse (9), ci mostrano la via di spiegare una peculiarità della sestina, quella, voglio dire, d'avere le stanze *dissolutas* ciascuna da sè, tutte poi insieme strettamente avvinte. Le altre caratteristiche del componimento si possono ridurre alle seguenti: 1) v'ha un sicuro calcolo circa il numero delle stanze e dei versi; 2) la connessione d' una stanza con l'altra è ottenuta mediante il trasporto delle intere parole finali; 3) questo trasporto segue una legge particolarissima.

3. — Quanto alla prima di queste tre caratteristiche si potrebbe dare alla sestina il nome di composizione quadrata (10) comprendendola tra quei componimenti figurati, che col numero, la disposizione, la misura dei versi tentavano di imitare la forma esterna di oggetti ben noti; di tal genere presso i Greci e i Latini troviamo l'uovo, le ali, la scure di Simmia, le due case di Dosiada, la siringa di Teocrito, la casa, la siringa, l'organo

---

parole-desinenze di Arnaldo, ognun s'accorge che la assonanza lega insieme la prima parola con l'ultima, là seconda con la penultima, la terza con la quarta parola della prima stanza; in tal maniera questa è divisa in due terzetti retrogradi; la medesima cosa, ma meno distintamente, è avvertibile nelle parole-desinenze di Dante: s'intenderà poscia quali ragioni farebbero supporre intenzionali siffatte assonanze.

(9) Op. cit. p. 17-21. Il Canello non fa buon viso al dubbio che Arnaldo sia stato preceduto da altri nell'uso di *rimas dissolutas;* che io sappia, mancano prove a decidere in un senso qualunque la questione.

(10) Cfr. il *metrum quadrangulare* del *Laborintus* ed i *versus diapsides* dell'Huemer n.° 27; cito le *Artes Exametri* anonime dal nome del loro editore; cfr. *Ritmo lat. e Term.*, p. 13 sgg.

di Porfirio (11), i cui più noti imitatori sono stati nel medio evo Rabano Mauro e Abbone abate di Fleury. Che codesta tradizione, la quale sopratutto preoccupavasi dell'imagine esteriore dell'intero componimento, s'annodi o abbia influito sull'altra la quale, come tosto vedremo, curò la reciproca abitudine di parte con parte, è provato dal suo perpetuarsi attraverso l'età di mezzo e l'evo moderno, e, meglio ancora, dalla progressiva evoluzione cui andò soggetta la stessa terminologia esametrica. Questa invero a denominazioni quali *unisoni*, *inclinantes*, *continui*, *titubantes*, *saltantes*, *dicaces*, *inversi*, *trilices* che, insieme con la più antica di *leonini*, prevalgono nella prima metà nel sec. 12° (12), sostituì poscia o, se già esistevano, potè preferire denominazioni quali *caudati*, *ventrini*, *cruciati*, *catenati*, *crucifixi*, *serpentini*, *quadrangulares*, *laqueares*, *piramidales*, *triangulares*, *interstitiales*, *compressi*, *progressivi* (13) ecc.

Forse non parrà inutile il ricordare codeste mischianze di tradizioni retorico-poetiche (14) a meglio additare la complessità della coltura che al Daniello s'appresentava, e perchè esse, qual più qual meno, da una parte rispondon tutte ad un medesimo principio, la ricerca di un *compas*, come dicono le *Leys*, dall'altra poterono esercitare un influsso (come l'esercitarono in realtà) sul modo di concepire il componimento poetico al di là delle Alpi principalmente, e di riverbero tra noi.

---

(11) Cfr. in proposito *Journal de l'Empire*, numero del novembre 1806. Per la fortuna di simili artificiose maniere nell'evo medio e moderno cfr. la *Poetica* di G. Scaligero, e G. P. (Gabriel Peignot) Philomneste, B. A. V., *Amusements Philologiques*, *Poétique curieuse*, Dijon, 1842; cfr. anche G. Hecq et L. Paris, *La Poétique Française au m. â. et à la renaissance*, in *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles* tomes VIII, IX, X; e Lalanne, *Bibliothèque de poche*, Paris, Delahays, 1857.

(12) Cfr. Gröber, *Lat. Litt.*, in *Grundriss der Rom. Philol.* II Band, 1 Abt., p. 324.

(13) Questi ultimi modi sono nell'arte di maestro Tibino, da me edita in *I Trattati mediev. di Ritmica latina*, Milano, Hoepli, 1899 (estratto dalle *Memorie del r. Istituto Lombardo*, volume XX, XI della Serie III, fascicolo VIII).

(14) Negli acrostici specialmente il m. evo si sbizzarrì, e nei centoni, negli asticci, bisticci ecc.

L'aver Arnaldo posto a base dell'artificio il numero sei, è fatto che trova forse l'esplicazione sua ne' piedi dell'esametro (15), e, meglio, nell'essere il sei il primo multiplo del tre, il quale veramente pel medio evo rimase *numerus sacer* (16). Credo che nella sestina al numero tre si possa attribuire un significato ben certo. Abbiam visto che Arnaldo, forse intenzionalmente, ci offre nelle strofe una legge di triplice assonanza; vogliamo ora dare uno sguardo a due componimenti che la sestina sembrano aver voluto emulare: dalle esagerazioni degli imitatori si rivela talvolta qualche pregio che nei modelli pareva nascosto.

A Dante viene attribuita una sestina doppia, giacchè l'uso è invalso di così denominare l'artificiosissima *Amor, tu vedi ben che questa donna;* nè siffatta denominazione è impedita dall'essere il componimento su sole cinque parole e in sole tre stanze. Invero, da una parte ogni stanza si sfalda, e pel metro e per la pausa, in due gruppi esastici, ognuno dei quali a sua volta similmente si sdoppia; dall' altra il numero delle parole, che qui son veramente parole-rime, dovette sottostare all'abitudine consonantica speciale che l'Alighieri volle imporre alle membrature delle strofe: codesta abitudine per me è quella di *pedes* + *voltae*, per tutti poi essa mostra chiaro l'aggruppamento dei versi a tre a tre; simile sistema vi è anzi adoprato come motivo di artifizio (17).

---

(15) A questa supposizione potrebbe indurre anche il confronto col *metrum quadrangulare* e coi *versus diapsides*, già citati, i quali ultimi *possunt scandiri directe vel deorsum* in maniera che, oltre l'artificio più complicato della scansione, dànno luogo ad una composizione quadrata, la quale consta appunto di sei versi di sei parole.

(16) Cito dal cod. 759 d'Admont, fo. 168a. — Ognun sa l'importanza che codesto numero, mistico già presso i gentili, acquista per Dante (rapidamente e forbitamente ne discorreva testè il MAZZONI, in *Bullettino della Società dantesca it.*, Vol. VI, p. 58 sgg.), sul quale, tra l'altro, potè benissimo influire anche un secreto intendimento d'omaggio alla Trinità, nella scelta d'un metro ternario a veste della *Divina Comedia.* Il medesimo concetto portava la misura ternaria anche nella musica; cfr. RESTORI in *Rivista musicale ital.*, 1896, p. 436.

(17) Non giungo a veder bene come questo componimento possa insieme esser chiamato sestina doppia e canzone continua. Le ragioni di chi sostiene questo ultimo appellativo (è principalmente il BARTSCH, *Dante's Poetik*, p. 315, seguito dal BIADENE, op. cit. p. 359, n. 4, contro il BOEHMER, *Ueber Dante's Schrift. D. V. E.*, Halle 1868, il quale voleva codesta canzone a stanze di fronte e volte) non riescono a convin-

A innovare la sestina aveva già forse inteso Guglielmo Pietro caortino (o di Casale?) in quel suo componimento che fu dal Diez

---

cermi che proprio si debba ripudiare la partitura che di siffatte stanze stabilivano i cinquecentisti, in piedi e volte; simile partitura è in tutto suffragata dalla regola dei punti. A me sembra poi certo che questo componimento, sebbene alcuni l'abbian fatto derivare da poesie di Giraldo Riquier o di P. Vidal, altro non rappresenti in ultima analisi che una gara con la sestina di Arnaldo; di contro al quale la novità di Dante, se non m'inganno, starebbe in questo: egli per tre stanze divisibili, dove il numero tre predomini, vincola l'ordine continuo di vere parole-rime, secondo un criterio suo speciale; che forse è il seguente: fra le parole-rime, che son tutte scelte con intenzione, una ve n'ha la quale nella strofa si può chiamare la principale o dominante; ogni stanza poi rispetto a questa parola dominante è retrograda della stanza precedente (ossia l'ultima parola-rima della stanza I diventa la parola-rima-dominante della stanza II ecc.), mentre le altre parole sono prese in ordine diretto. Cinque sono le parole-rime, cinque sono le stanze; il commiato riepiloga tutte le parole dominanti delle singole stanze, ripetendo quella di mezzo per ottenere il terzetto. Così si può disporre lo schema:

St. I. — donna — tempo — donna
— donna — luce — donna;
— donna — freddo — freddo
— donna — pietra — pietra.
St. II. — pietra — donna — pietra
— pietra — tempo — pietra;
— pietra — luce — luce
— pietra — freddo — freddo.
St. III. — freddo — pietra — freddo;
— freddo — donna — freddo
— freddo — tempo — tempo
— freddo — luce — luce.
St. IV. — luce — freddo — luce
— luce — pietra — luce;
— luce — donna — donna
— luce — tempo — tempo.
St. V. — tempo — luce — tempo
— tempo — freddo — tempo;
— tempo — pietra — pietra
— tempo — donna — donna.

Comm. — donna — pietra — freddo;
— freddo — luce — tempo.

definito *ein Mittelding zwischen Sextine und Runde* (18), dove è notabile, per noi, che in ogni stanza le sei parole rimano a due a due in modo da scandere la stanza stessa in due terzetti retrogradi.

Ben è vero che non è a tutto rigore provato essersi G. Pietro necessariamente inspirato al Daniello; ma a noi basta indicare stanze tanto simili alla sestina, nelle quali il terzetto ha una funzione evidente e precisa, e osservare come in componimenti vicinissimi per artificio a quello d'Arnaldo, così Dante come G. Pietro reintegrarono nella strofa un elemento giudicato indispensabile dalla schietta poesia volgare, la consonanza.

4. — Perchè convien subito chiarire che l'artificio della sestina, non è principalmente di consonanza, presa questa voce nel senso nostro, o, meglio ancora, dei primi nostri poeti: nella sestina si tratta dell'intricato ritornare, a pause fisse, di sei parole con somma

---

(18) Diez, *Die Poes. der Tr.* p. 103, Lipsia, 1883; vedi il componimento in Mahn, *Die Werke der Tr.*, III, p. 313, Berlino, 1886; eccone lo schema:

St. I. — astruc — vol — amistat
— grat — col — aluc.
St. II. — aluc — col — grat
— amistat — vol — astruc.
St. III. — astruc — vol — amistat
— grat — col — aluc.
St. IV. — aluc — col — grat
— amistat — vol — astruc.
St. V. — astruc — vol — amistat
— grat — col — aluc.

tornada: — amistat — vol — astruc.

Così è nella stampa del Mahn, ma potrebbe darsi che vi manchi la stanza VI: questa infatti dovrebbe essere colle desinenze — *aluc*, — *col*, — *grat*; — *amistat*, — *vol*, — *astruc*; e allora il commiato ripeterebbe le tre ultime desinenze della strofa che lo precede, con artificio diverso che non nelle stanze (ossia in ordine diretto), venendo così ad obbedire ad una legge generale della poesia occitanica e ad imitar più dappresso la sestina. Ma checchessia di ciò, palesi qui sono e lo sdoppiamento della strofa senaria, e la *retrogradatio* pura nel trasporto delle parole: in Arnaldo troveremo la *retrogradatio cruciata*.

cura trascelte, alle quali la fine arte del poeta poteva anche attribuire significazioni speciali (19).

La tradizione cui Arnaldo s'inspira, lo notava anche il Diez (20), non sembra tener troppo conto dell' armonia musicale; al contrario assai s'assomiglia, se pur non è la medesima, alla dottrina rappresentataci dalle *Artes Exametri*, in opposizione diretta con quella cui fanno capo le *Artes Rythmicae*. In queste ultime il modo d'intendere il lavoro poetico è affatto nuovo in riguardo a tutte le retoriche preesistenti; il componimento è il *rythmus* tanto nel suo complesso quanto nelle singole sue parti; *rythmus* poi è il *dictamen*, l'*oratio*, il *sermo* dove esista simmetria di un determinato numero di sillabe e di consonanze. Sillabismo e consonanza ecco i due elementi indispensabili della poesia volgare, fuori del suo periodo d'inizio: il primo è causa dello speciale accentus (21), l'altra si aggiunge e vien considerata come indispensabile motivo di armonia, tanto indispensabile che a detta di Giovanni di Garlandia alcuni all' omioteleuto attribuivano l'introduzione della poesia ritmica (22).

---

(19) Cfr. 'pietra' in Dante 'l'aura' o 'lauro' nel Petrarca. Forse, ripetiamo, da Arnaldo e da Dante fu nella sestina considerata anche una speciale proporzione di assonanza (cfr. qui, n. 8) la quale presso G. Pietro e Dante stesso, nell'ipotesi vista, sarebbe divenuta di perfetta consonanza. Nelle parole-desinenze d'Arnaldo le *Leys*, III, 330 ravvisavano il fiore retorico *Compar.... So es engals nombres de sillabas* senza consonanza; e citavano il *Catholicon*.

(20) L'osservazione del Diez non piacque al Canello (op. cit., p. 25), il quale la paragonò " alle accuse lanciate contro i fautori della musica dell'avvenire. „

(21) Un *De arte dictandi* che nel cod. lat. 2634 (sec. 13°-14°) della Bibl. di Monaco comincia a fo. 102b: *Multi sunt vocati, pauci vero dictatores inveniuntur*, venendo a discorrere dei *vicia*, parla chiaramente dell' 'accento' nel senso nostro: " Item in dictamine ritmica species est vitanda, ut si dicam: *Cum revolvo moriturus . quid post mortem sum futurus . terret me terror venturus . quem expecto non securus*. Si autem accentus ritmicus defuerit et consonantia dictionum iuncta ne respuas prosajce tale dictum, quod est multipliciter commendandum „ (fo. 103a); Giov. di Garlandia parla di *percussiones*.

(22) Vedi *I Trattati med.* V, n. 16 e cfr. questa definizione pure di Giovanni: *Similiter desinens sub quo versus leonini et rithmi inventi sunt* (Cod. lat. 6911 di Monaco, fo. 12a). Contrariamente a quello che altrove scrissi (*I Trattati*, V, n. 4 e *Ritmo lat. e term.*, p. 40, n. 4), ora io credo che il di Garlandia mai abbia adoperato la voce *rythmus* così da doversi necessariamente tradurre per *fine di verso rimato*.

Pare dunque che il nuovo verso non fosse altrimenti inteso che con la consonanza (23), la quale venne sempre più ad acquistar forza e dominio, finchè i tardi prosecutori delle *A. R.* accettarono senz'altro *rythmus* nello stretto senso di desinenza d'un verso rimato (24) e specialmente sulle simmetrie e sugli artifici di suono i dotti si indugiarono, così che per opera loro la dottrina ritmica andò ad incontrarsi con la dottrina esametrica.

---

(23) Dai seguenti passi che io spigolo da *I Trattati med. di ritm. lat.*, ognun può vedere che la voce *consonantia* oltre al significato fine di verso rimato, ha anche quello di accordo fra due o più versi; nell'una accezione si può dire che la quartina: *a b a b* presenta quattro consonanze, nell'altra solo due: *Rithmus est consonans paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum* (I, 5); — *Hec autem consonantia saltem in fine duarum distinctionum consistit* (II, 1); — *Rithmus est oratio sillabarum certo numero comprehensa, et dicitur a 'rithmos' grece quod est 'numerus' latine, velut consonantia in rithmo, ubi connumerantur sillabe* (III, 3); — *due [distincciones] priores unam, due consequentes aliam habent consonantiam* (IV, 75, cfr. anche 77, 95 ecc.); — *Rithmus est consonancia dictionum in fine similium sub certo numero sine metricis pedibus ordinata* (V, 8); — *Consonantia vero est equalis convenientia in fine dictionum secundum finalem litterarum* (VII, 28) ecc. ecc. Così l'accordo dei due versi piani del seguente ritmo: *Hec est clavis maxima. per quan rex celorum. fregit vectes ferreos. portas inferorum*, potè dalle glosse del *Laborintus* venir detto: *trimembris consonantia* (*I Trattati med.* VII, 112). Nè basta, *consonantia* ebbe anche forse significato di frase ritmica o verso rimato; *quelibet dictio monosillaba vel bisillaba tam correpta quam producta, producta in consonantiis et versibus reputatur* (II, 6); — *Distincciones autem appellamus in quibus consonantiarum finis vel requies spiritus perseverat* (IV, 12); mi sembra poi dover intendere "colle medesime proporzioni" ovvero "colle medesime misure" quell'altro passo: *iisdem consonanciis in omnibus progrediendum est* (IV, 214), e a suo luogo ho spiegato come, a parer mio, sono da intendersi le *consonantiae rithmales* di Giov. di Garlandia (V, n. 10), nè credo che ad altro che ai ritmi francesi il medesimo scrittore abbia voluto alludere, dicendo del tetrametro giambico che è *frequentius in gallicis consonantiis* (V, 799).

(24) Se vogliamo escludere qualche men chiaro passo della tardissima 'Arte' di maestro Tibino (cfr. righe 49, 58, 107, 118, 273), mai la voce *rythmus* nelle *A. R.* deve necessariamente tradursi con rima o desinenza di verso rimato. Questo sarebbe il significato ultimo a cui quella parola arrivò nelle successive sue degenerazioni, e io credo che per essa sia avvenuto qualche cosa di analogo a ciò che accadde per altri termini: *pausa*, *distinctio*, *diesis* ecc. (cfr. *Ritmo lat. e Term.*, p. 78): *rythmus* dal significato volgare di frase ritmica con consonanza,

Ancor questa aveva accettato la *consonantia*, ma solo come colore retorico, artificioso spediente di *ornare*, *colorare* e *ligare versus;* essa si guardò bene dall'accettare pur l'idea di *rythmus* (25); suo *dictamen* vuol essere il metro, il *versus* in quanto, anzichè *planus*, è rivestito degli *ornatus sonorum* (26). Discorron dunque gli scrittori di *A. E.* di *consonantia*, di *sonoritas*, di *leoninitas*, ma in un senso ben differente che le *A. R.* (27): spesso anzi il ripetersi

---

venne a dire l'effetto di questa consonanza, e la consonanza stessa. Ad agevolare la strada a quest'ultimo significato e fors'anche a motivare la forma 'rima' allato a 'ritmo', servì, credo, quella etimologia accolta anche da Tommaso da Capua: *Rithmicum [dictamen]* dicitur a 'rima', vel 'rithimorum, (?), *quod est 'diffinitio' vel 'distinctio', quia sub certa computatione sillabarum cum finali consonantia distinguitur, sicut et diffinitur* (cfr. *I Trattati med.*, pref. n. 8). Tutti sanno come tra i moderni alcuni per 'rima' ricorsero a *rim* tedesco (è l'opinione del Diez), altri a *rythmus* (ultimamente il D'Ovidio, *Sull'origine dei versi ital.*, in *Giorn. storico*, XXXII, p. 70, n. 1).

(25) Contro ciò che altrove ho detto (cfr. *Ritmo lat. e term....*, pp. 9, 17), gentilmente richiamato sull'argomento dal prof. Ramorino, non ho trovato nelle *A. E.* da me conosciute accenno veruno al ritmo; non potei rivedere l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme.

(26) *Plani versus sunt, qui simplicem habent formam sine ornatu sonorum,* Huemer. 1; un'altra 'arte' dopo aver insegnate le varie specie di *versus*, avverte: *Et his ad metrice utimur designationem*, Zarncke, p. 92, n. 38.

(27) Questi termini, *sonoritas* (Zarncke, p. 88), *leoninitas* (Huemer n.i 6, 24, 28, Zarncke p. 89, n. 21) s'incontrano anche in poche *A. R.: sonoritas* è in IV, 52, 217; VIII, 372 e *leoninitas* in V, 364; altre denominazioni sono invece comuni a tutte le *Artes* d'ambedue i tipi; *consonantia, concinnantia, medium, finis* ecc., sebbene non sempre in un significato ugualmente reciso. Così, per es., in quel passo del *Laborintus: sunt qui numerant tria: membrum, syllaba, finis* (*I Trattati*..., VI, 9) quest'ultima voce *finis* è in un'accezione ben più precisata che non in tutte le altre *A. R.*, volendo essa significare sopratutto la consonanza finale d'un verso. Ma e per il *Laborintus* e per le altre *A. R.* che usano *sonoritas, leoninitas,* si può notare che sono appunto i trattati ritmici per altre ragioni più avvinti ai trattati esametrici. Il *Laborintus* venendo a discorrere del ritmo, nel libro IV, doveva naturalmente tener conto di ciò che aveva detto nel libro antecedente, che è appunto un *A. E.;* Giovanni di Garlandia aveva pure fatto precedere alla sua *Ars rythmica*, e in questa anche intromette, nozioni di versificazione; più artifici toglie maestro Tibino dalle *A. E.*; il trattatello ritmico d'Admont poi presenta curiose parentele col *De cognitione metri,* che della medesima mano

delle medesime sillabe o delle medesime parole a loro nemmen suggerisce, nè essi vogliono, l'idea di risonanza (28); e ciò fa pensare a un tempo in cui meglio che l'identità sonora si dovette percepire la identità quantitativa, o l'una e l'altra insieme, unite anche, nel caso di ripetizione di intere parole, alla perfetta rispondenza ideologica.

Il trasportare una parola, o parte di parola, da una linea o da una clausula nell'altra fu *ornatus* graditissimo tanto alla prosa quanto alla poesia d'artificio, così che lo vediamo divenire oggetto di nomenclatura e di insegnamento assai prima dell' apparire del-

---

è trascritto nel medesimo codice (fo. 21b — fo. 23b, pubblicato dall'Hoffmann in *Altd. Blätt.* I, 212-213, ristampato su altro cod. dallo Zarncke, *Zwei mittelalt. Abhandl.*, in *Berichte der Gesellsch. der Wiss. zu Leipzig,* 1871, pp. 86-92); infatti, oltre *sonoritas*, hanno di comune termini come questi: *maneries, sonus* ecc.; anche per qualche esempio ritmico si assomigliano, se non m'inganno: si confrontino il metro *Dulcia carmina nostra per agmina*... (Zarncke, p. 89) col ritmo *Insignia per carmina, nostra letentur agmina*... (IV, 227), e gli altri testi ove si invoca la musa (Zarncke pp. 87-89 e IV, 37, 45), si inneggia a Venere (Zarncke p. 91 e IV, 71), o si plaude alla primavera che torna (Zarncke p. 89 e IV, 56) a risvegliare i *metra,* i quali a volta a volta son detti *bona, moderna, faceta.* Quanto al termine *sonoritas* ricordiamo ancora che di *sonoritas leonica* discorre Bernardo di Morlas (cfr. Wright, *The Anglo-lat. sat. Poets*, II, p. 6) e *sonoritas rythmica* troviamo in un passo che qui giova riferire perchè presenta una strana mischianza di termini esametrici con termini ritmici: *Hec prosa [Veni sancte Spiritus] rythmicae sonoritatis norma et legibus astringitur: in uno quoque versu tres complectens clausulas rythmicas, quarum singulae septem comprehendunt syllabas penultimamque brevem. Duae earum quae eiusdem sunt versus mutuam inter se habent in syllabarum exitu consonantiam. Tertia vero responsum habet in simili desinentia cum tertia clausula proximi versus, aut continuo praecedentis, aut sequentis;* cfr. Wolf, *Ueber die Lais Sequenzen und Leiche,* p. 203, Heidelberg, 1841.

(28) Cfr. Zarncke, p. 89, nn. 19, 21, p. 91, n. 31. Non credo inutile notare che a tutte codeste *Artes* dobbiamo ben guardarci d'attribuire un'importanza stragrande; per chi per es. volesse sapere se e come il verso metrico a consonanze potè chiamarsi ritmico, la prova negativa delle *A. E.* non può avere che un valore assai scarso; chi le scrisse dovette ben guardarsi dal semplice accennare al ritmo. Assai meglio ci gioverebbe un buon manipolo di testimonianze d'altra fonte. La prova migliore che davvero generalmente l'esametro non fu detto ritmico per la semplice intromissione della consonanza, sta, secondo me, in questo: il *versus* che fosse insieme a consonanze e ritmico, fu oggetto d'un ar-

l'*ars nova* dei secoli 11° e 12° (29), della quale fu sempre reputato uno dei mezzi più ovvii.

Per non discorrere dei *versus transformati*, *retrogradi*, *paracterici*, *reciproci*, *ianuarii*, *clausi*, fortuna grande ebbero allora (nulla importa se alcune denominazioni furon forse trovate dopo) i *ludentes*, i *decisi*, i *praecisi* (30), che più o meno assomigliano a quel metro del *Laborintus:*

> *Morum* siste *scole* . *cole* doctus iunctus hon*esto*
> *Esto*, petens co*mites* . *mites* nec crimine pl*enas*
> *Lenas* ser*viles*, *viles* ... (31).

---

tificio speciale: ce ne fornisce due esempi Giov. di Garlandia; l'uno è edito in *I Trattati med.* V, 640-650, l'altro è pur nella *Poetria*, ma inedito. Eccolo: ... *sub retrogradatione legatur rithmus, versus dupliciter erunt leonini, ut hic:*

> Patribus hoc omnibus . genibus curvatis } scribo.
> levatisque manibus . pedibus nudatis }
>
> Carminibus a vilibus . gravibus salvatus } ibo.
> jocatusque paribus . gradibus firmatus }
>
> Crericus est rusticus . liricus blanditor } mortis.
> stercorque terricus . geticus largitor }
>
> Patria me iulia . venia dicavit } sortis.
> levavitique furia . muria mundavit }

In hoc rithmo fiat retrogradacio sic ut fiant versus dupliciter leonini:

> Scribo nudatis pedibus manibusque levatis,
> curvatis genibus omnibus hoc patribus ...

(dal cod. 637 di Admont, fo. 8^{b}-9^{a}, con emendamenti del cod. monacense 6911, fo. 5.^{a}).

(29) Cfr. *Ritmo lat. e Term.*, p. 40 sgg.

(30) Cfr. Huemer n.° 7 e n.° 6; Mayer, p. 86 e p. 84; Zarncke, p. 90 e p. 88.

(31) *Laborintus*, III, 220 secondo Meyer, p. 84.

La parola intera, con equivocazione, è trasportata nei *differentiales* (32):

Trans celi *flores*. Agnes sacra, ceu rosa *flores*,
Divinos *rores*. te deprecor ut mihi *rores;*
Iam, caro, ceu *flores*. viole rosa lilia *flores:*
Cras cadis, haut *leto*. rea consociabere *letho;*

e, per altro scopo e senza equivocazione, negli *orbiculares* o *anapolentici* (33).

Nostra salus et pax requies dulcedoque *nostra*,
Mestis es iubilus nobis data gaudia *mestis*

che ben si collegano agli *anadiplositi:*

Mortem substollas nobis et poscito *vitam;*
Vitam nam veram... (34).

Qui tutti ricordano esempi di Sidonio (35), e di Ausonio, il quale all'*anadiplosi*, aggiunse, per alcuni versi almeno, l'artificio dell'incrociamento e della *productio consonantiarum*, di speciale importanza per noi:

Res hominum fragilis alit et regit et perimit *fors*,
Fors dubia aeternumque labans quam blanda foret *spes;*
Spes nullo finita aevo cui terminus est *mors*,
Mors avida... (36).

---

(32) Huemer n.° 8; il cod. 759 d'Admont porta copiosi esempi di questa specie; alla quale puoi avvicinare i *ventrosi* (cfr. Huemer n.° 11 e anche n.° 19):

Est largus *Iacobus*. *Iacobus* dat munera grata
que rogitans prece *vult*. *vult* et hic esse data.

(33) Huemer, n.° 10, Meyer, p. 86.
(34) Meyer, p. 86.
(35) Cfr. *Ritmo lat. e Term.*, p. 40.
(36) Cfr. d'Ausonio l' edizione *ad usum delphini*, v. I, p. 352, Parigi, 1730.

Riesce palese insomma, senza più deliberatamente perseguire nella ricerca di siffatti testi, che ad ottenere un legame stichico fu trovato mezzo efficace il trasporto di parte di parola, o di tutta la parola, ora con ora senza equivocazione (37). Che se vogliam ricordare quello che altrove ho tentato di chiarire, aver le *Artes Rythmicae* trattato come unità strofica ciò che per le *Artes Exametri* era semplice *linea* o *versus*, forse più facilmente intenderemo in qual guisa il dotto e scaltrito trovatore da quel collegamento stichico che vedemmo, passasse senza sforzo al suo speciale congegno strofico (38). In ogni modo l'artificio era là: spettava all'artefice adottarlo e interpretarlo come più gli aggradiva.

Si vedano ancora i *versus circulati:*

Gaudia debita.
temporis orbita.
reddidit *orbi.*
Quod vetus intulit.
alter Adam tulit.
editus *orbi.*

---

(37) Naturalmente fu d'uso più facile e più generale la semplice consonanza. Al collegamento continuo ottenuto mediante il trasporto dell'intera parola il quale vedevamo or ora in un testo d'Ausonio, contrapponiamone uno che avviene per la semplice desinenza; è nei *versus dependentes* (Huemer, n.° 16), i quali *in medio concordant more catenatorum, sed finis secundi concordat cum fine tertii et non primi:*

Qui munus s*tultum* . petit a sanctis reputatur
Stultizans m*ultum* . quia non dant, utile n*i sit;*
Quisque petens v*ideat*, quae res poscenda sib*i* s*it;*
Ne fracta ca*reat*. quem si port*aret* ov*aret.*

(38) Si può, per questo riguardo, ritenere come massima generale quella posta dalle *Leys* per la *cobla capfinida: ayssi meteysh quos fay per bordos se pot far per coblas;* vedi in qual maniera esse trattan delle 'coble' che alla *capfnida* fan seguire. Medesimi termini nei trattati s'attagliano così bene alle unità minori come alle unità maggiori dei singoli componimenti; così a questi, come alle strofe, come ai versi. Non posso trascurare di qui avvertire che l'idea di ripetere l'intera parola anzichè la semplice desinenza, poteva anche forse venir suggerita dal modo con cui graficamente fissavasi lo schema dei componimenti poetici. Esso, infatti, piuttosto che con le lettere dell'alfabeto o con numeri, poteva formarsi mediante le intere parole-desinenze della prima stanza; cfr. *Leys*, I, 240, 282 ecc.

Lumine lucifer.
ille salutifer.
edidit *orbi* (39).

ed i *reciproci:*

Carta *docet.*
quod rite *nocet.*
satis esse *timendum.*
Ferre *nocet.*
quod carta *docet.*
nimis esse *timendum* (40).

Nel qual ultimo testo, come, e meglio, nel surriferito passo di Ausonio, ci incontriamo nella *crucifixio* e nella *retrogradatio* adoperate quali spedienti di avvincere membro a membro di componimento.

5. — Il medesimo troviamo succedere nella sestina. Già quei due artifici (41) meno difficilmente apparirebbero pur nello schema tradizionale ove si considerasse ogni stanza quasi scissa in due terzetti, in modo d'avere:

Stanza I A B C . D E F
" II F A E . B D C

o anche:

Stanza I A B C
D E F

" II F A E
B D C

(39) Cfr. Zarncke, p. 91 con Meyer, p. 72, n. 7.

(40) Secondo il cod. 759 d'Admont; altri codici hanno *cavendum* invece del secondo *timendum*, cfr. Zarncke, p. 90. Per questa nota, e per la precedente, si avverta che il modo di trascrizione che io uso (su tre linee) non è arbitrario; lo spezzamento del verso latino è un fatto acquisito alla scienza dal Wolf.

(41) Gioverà ricordare che anche le *Leys* (I, 240 sgg.), qualunque sia l'importanza che per noi esse abbiano, considerano il caso in cui due artifici si abbinano. Secondo la tarda terminologia delle *Leys* la sestina sarebbe una 'cobla dissoluta' (*Leys,* I, 212), 'senaria' (I, 270), 'retrograda' (I, 256), 'cruciata' (I, 240), 'unissona' (I, 270) con 'tornada'. Cfr. qui n. 19.

dove, pur a chi colle *Artes Exametri* abbia scarsa dimestichezza, è palese che la stanza II esce dalla I retrogradandola cruciatamente. Il doppio artificio scaturisce del resto qualunque sia il modo simmetrico secondo il quale disponiamo lo schema; p. es. così:

Stanza	I	A B
		C D
		E F
„	II	F A
		E B
		D C.

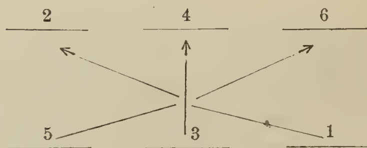
Nè ci deve tener scrupolo di sorta verso lo schema tradizionale, il quale, derivatoci da età troppo lontane da quelle in cui l'arte d'Arnaldo fu appieno studiata, sappiamo quanta inorganica spiegazione del componimento sottintenda; tanto minor scrupolo quanta maggior cura dobbiam porre nel conformarci meglio che possiamo alle idee retoriche e versificatorie del tempo (42).

---

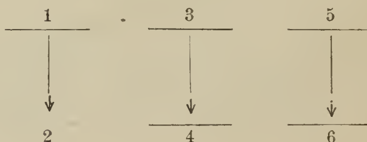
(42) Certo l'arte, specialmente la provenzale, annetteva grande importanza allo schematizzare la canzone. Il fatto stesso che questa veniva poi trascritta a mo' di prosa, non può che attestare il lavorío tecnico che precedentemente dal poeta si richiedeva. Che se i meno dotti ricalcavano addirittura un modello già esistente, i più savi costruivano e spesso si piacevano di artifiziare una loro peculiar composizione, la quale, pur restando entro la legalità retorica e poetica, recasse anche qualcosa di *novum et intentatum*.

Credo che la sestina d'Arnaldo si possa graficamente rappresentare:

ogni stanza prende le parole della stanza antecedente come indicano i numeri qui allato:



il commiato prende le parole della stanza antecedente come indicano i numeri qui allato:



Uno dei vantaggi degli schemi da me proposti sta nel mostrar falsa l'opinione generale, che nel commiato delle sestine italiane le parole-desinenze si succedano a capriccio; opinione che non può parer davvero la più probabile in un componimento tanto laborioso.

Il commiato è di tre versi, uguale dunque a metà la stanza; le sei parole vi sono raccolte coll'ajuto di tre pause interne, le quali in Arnaldo precedono immediatamente le desinenze di ciascun verso: quanto poi alla reciproca disposizione delle parole, vige nel commiato una norma affatto diversa da quella osservata nel corpo del componimento; avendo infatti Arnaldo disposta regolarmente l'ultima stanza:

St. VI — ongla — verga — cambra
— oncle — arma — intra,

ne deduce l'accoppiamento seguente:

comm.: — ongla oncle — verga arma — cambra intra (43).

In ugual maniera Dante, pur foggiando la chiusa perfettamente simmetrica, non l'accorda con le stanze quanto all'ordine delle parole-desinenze, ma queste fa seguire solo secondo la legge

---

Preferisco disporre le sei 'pause' della stanza su due linee per la vista probabilità che la stanza si sfaldasse in due terzetti, probabilità la quale vien rafforzata dall'osservazione che generalmente la stanza trobadorica si divide in due parti: " da questa norma si staccano solo i trovatori più rozzi e quelli che mirano all'impronta popolare delle loro composizioni „ (Canello, op. cit., p. 22).

(43) Quanto alle parole nel commiato anche il de Gramont bene s'avvisò di non farle coincidere colla cesura naturale del verso; conveniva infatti sfuggire qualunque simiglianza colla rimalmezzo. Nella sestina il predominare d'un altro principio che non fosse quello della rima, è provato forse anche da ciò che Arnaldo e il Petrarca nel commiato si permisero di troncare le parole-desinenze; notabile, quanto al Petrarca, che simil licenza egli anche si prese nella oscurissima *Mai non vo' più cantar*... Le sestine di Cino Rinuccini e di Alberto degli Albizzi, come fu già avvertito dal Biadene, op. cit., p. 359, n. 3, presentano nel primo verso del commiato una sola parola-desinenza; ne hanno invece tre nel secondo.

della *crucifixio;* sì che, rispondendo l'ultima stanza al modello:

Stanza VI — B — D — F
— E — C — A,

è il commiato b A d F e C.

Retrogrado invece e non cruciato risulta il congedo nella sestina I del Petrarca, del tipo: a E c D f B; retrogrado e cruciato insieme, però non nel medesimo senso che le stanze, nella sestina II: a B d E c F, con altra abitudine nella sestina III: a B d C f E, e diversamente ancora nella sestina IV: d A c B e F. Infine il poeta tentò modo proprio e nel commiato perseguì lo stesso artificio che è tenuto nel resto della canzone, attratto forse anche da una nuova simmetria che ne nasceva, dal ritornare cioè all'ordine di rime dal quale aveva incominciato: a B c D e F; di tal guisa sono architettate le sestine V, VI, VII, VIII, IX. Quest'ultima è anche doppia, ossia dopo la sesta stanza l'artificio si riprende, sempre sulle medesime desinenze, per altre sei stanze 'e doppiando il dolor, doppia lo stile'.

Una canzone che si può chiamare, e si chiama, sestina doppia fu composta anche dall'Alighieri; noi, in confronto colla sestina d'Arnaldo, tra l'altro vi notavamo: di differenza, la rima reintegrata nella strofa; di comune, forse il predominio del gruppo tristico, certo l'allacciamento continuo delle membrature: tre elementi che con ben altra temperanza d'arte troveremo nella terzarima.

II.

1. — A gran lode di Arnaldo, per ciò che concerne i suoi procedimenti metrici, notava il Canello che " egli riesce non solo ad " evitare il fastidio di un'arietta ripetuta dodici o quatordici e più " volte in una stessa canzone, ma riesce a dare unità organica, non " più alla stanza che ridiventa membro d'un tutto, ma al tutto, alla " canzone „ (44).

Codesta 'continuità', che gli italiani appresero dalla Provenza e in certo qual modo considerarono come un perfezionamento e forse, in alcune composizioni, quasi un suffraganeo della musica,

---

(44) Canello, op. cit., p. 25.

non è un fenomeno semplicemente metrico; ma sopratutto s'attiene, o io mi inganno, al modo di concezione, diventando motivo di unità, di saldezza, di regolarità, tanto nei singoli componimenti dov'è richiesta un'armonia non rotta e un'imperfettibile simmetria, quanto nella loro silloge che non vuol esser più *nugae* o *fragmenta* o dispersi canti d'amore e di festa, ma libro in ogni sua parte ben misurato e connesso, poema insomma, il quale, sia la *Vita Nuova* (45) ovvero la *Comedia*, palese mostri la compattezza d'un tutto ben organato e congiunto e vivente in ogni singolo membro.

Per quanto è alla veste ritmica, il bisogno di un'unità strettissima e d'una inamovibile simmetria aveva consigliato gli artifici anche più impediti, i quali, oltralpe specialmente, erano offerti vivi e alla mano dalle teorie di grammatica e di versificazione esametrica. Si potrebbe qui discorrere di qualche differenza che di fronte alle colture straniere presenta la coltura italiana; ma forse è inutile di sconfinare sì largo dall'assunto nostro principale per dichiarare che nella *Comedia*, un poema di concezione tanto vasta, destinato ad esser comunalmente letto, l'artificiosità doveva parere inadatta, specialmente a Dante, acre dispregiatore della sciatteria di Guittone. Questi, per manco di dottrina, raffazzonava imitazioni dottissime provenzali e latine, laddove Dante, se d'Arnaldo fu ammiratore e anzi emulo, la maniera di lui corresse col freno dell'arte, e dai latini apprese quella *cautionem atque discretionem*, la quale *habere sicut decet, hoc opus et labor est, quoniam numquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest* (46).

La cultura profonda, vasta e libera; la lingua del popolo oramai presta ad opera d'arte di lunga lena; la vita agitata e faccendiera del comune, ai cui interessi ed avvenimenti si mescevano gli inte-

---

(45) Della continuità in quanto s'attiene alla scuola del *dolce stil nuovo* discorse ultimamente il prof. Flamini in una forbita e dotta sua conferenza tenuta a Milano alla Sede della *Società dantesca, Comitato milanese.* Ognun vede quanto le mie pagine devono agli scritti del Flaminio.

(46) Cfr. *D. V. E.* II, IV. Veramente il motivo per cui l'artificiosità provenzale non potè attecchire in Italia è di natura alquanto più complessa. Il Chiarini ed il Gaspary avvertirono già che i poeti d'Italia non trovavan la lingua loro così ricca di parole omioteleute come i trovatori di Provenza; il Biadene osservò anche che già la strofa italiana presentava un organamento diverso; cfr. BIADENE, *Il collegamento delle stanze mediante la rima*, p. 16, n. 1. Firenze, 1885.

ressi privati e gli odi di parte; l'amore di donna e di tal donna le cui lodi tutti dovevan conoscere; la carità di Dio e di patria, ecco le cause per cui l'Alighieri disse cose moderne e comuni in istile moderno e comune (47) e scrisse non una tragedia come Virgilio, colui dal quale apprese ad usar classicamente della lingua propria materna, ma una comedia, che si dice " da *comos* cioè *villa* e *oda* che è *canto*, quasi *canto villano* „.

Per codeste stesse cause ognuno deve già, secondo me, di buon cuore ammettere come ragionevole la supposizione che la *Comedia* dal popolo abbia preso non solo la lingua, ma, in certo qual modo, anche il canto. Tuttavia è d'uopo guardarci dalle facili illusioni.

2. — Lo Schuchardt, avendo stabilito, anche dietro ragioni diverse da quelle da me or ora accennate, che la terzarima dantesca ripete le sue origini dal popolo, vinto dall'argomento che avea tra mano, affermò, contro l'Ebert specialmente, il quale era ricorso a modelli di Prudenzio (48), altro essa non essere che un concatenamento di ritornelli popolari (49). Anche è nota l'opinione d'altri ai quali parve più probabile la derivazione dal serventese caudato del tipo AAAb. BBBc. C... (50).

Nella ricerca della ragion genetica di un componimento, o ciò che importa di trovare è il punto in cui esso dapprima ci si offre bello e finito, e allora la questione nel caso nostro diviene assai semplice: la terzarima nasce colla *Divina Comedia;* o invece si vogliono indagare gli elementi e le tradizioni a cui una data forma si riconnette, ed allora il campo appar ben più largo ed il nodo ben più complesso di quello che, ad es., non parve sospettare l'Ebert.

Intanto ciò che va spiegato non è il terzetto, non i terzetti, ma il concatenamento, e quel dato concatenamento, di essi. Che alla

---

(47) Cfr. D'Ancona e Bacci, *Manuale della letter. it*, Vol. I, pp. 18, 19, Firenze, 1898.

(48) Ebert, *Hist. génér. de la littér. du m. â*, Vol. I, p. 286.

(49) H. Schuchardt, *Ritornell und Terzine*, pp. 122-127 e anche pp. 133 sgg.; la medesima opinione aveva già manifestato l'Imbriani, *Origini poetiche*, p. 140.

(50) Di questa sentenza si professò ultimamente il D'Ovidio, *Sull'origine dei versi italiani*, in *Giornale storico della lett. it.*, vol. XXXII, p. 55, n. 4; egli conchiuse: " Comunque, la teorica dello Schuchardt e quella più comune ci porterebbero in fondo in fondo a un identico prototipo latino, la strofa saffica „; cfr. qui n. 55.

forma dantesca sian preesistite strofe di tre versi, nessuno ha mai posto in dubbio (51): che simili strofe siano state prima di Dante collegate in serie, è forse cosa nota ma non abbastanza dilucidata.

3. — Di *rythmorum series* troviamo la denominazione e l'esempio già nella poesia latina dei sec. 12° e 13°. Chi osservi quel ritmo conservatoci dalla più antica redazione d' “ Arte ritmica „ a noi giunta (52):

O Baudine, flos cantorum.
palma, decus, lux bonorum.
te conservet rex sanctorum.
per millena.
Tua vincis cantilena.
pulchra cuncta vel amena.
plus quam [canis] filomena.
cum decore.
Pulchra resonat in ore.
mel quod apes legunt flore.
pangat ergo cum sonore.
tellus tota.
tua facta quae sunt nota.
facitant et illi vota.
corde puro, mente tota.
quos deducis.
Te conservet factor lucis,

---

(51) Già nella canzone e nel sonetto s'incontrano terzine collegate. Una rassegna, quanto per i tempi suoi potè più ampia, di terzetti o giustapposti o collegati fa lo SCHUCHARDT, op. cit., pp. 124-126. Ne trova abbondante messe nella ritmica latina e romanza; per l'Italia gli vien fatto di scovrirne pochi, nè tutti sicuri; quanto ai tristici ch'egli attribuisce al Pateclo, cfr. ora NOVATI, *Girardo Pateg e le sue Noje* in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, serie II, vol. XXIX, pp. 286 sgg. Del terzetto discorse ultimamente il CESAREO, *Le origini della poesia lirica in Italia*, p. 90, Catania, 1899, con intenzioni specialissime. Pel tristico nella poesia gnomica ed epigrammatica del 300, cfr. NOVATI in *Giornale storico della lett. ital.*, vol. XV, p. 361, n. 2. Da simili rassegne appare una sola cosa: di fronte all'unico e scempio stornello popolare, a Dante s'offriva di gran lunga più alla mano l'uso dotto d'adoperare la strofa di tre versi, con o senza *cauda*, in componimenti di una determinata lunghezza e di contenenza morale.

(52) *I Trattati mediev. di ritmica lat.*, IV. Avendo potuto ristudiare il codice ad agio, avrei all'edizione mia di codesta ‘Arte’ alquante correzioni a fare; tutte di grafia, nessuna di sostanza.

e lo raffronti con quell'altro che gli viene subito dopo:

Cetus iuvenum legetur.
turba cuncta gratuletur.
grata virgo reformetur.

Reformetur virgo grata.
miris vestibus ornata.
flores legat nunc per prata.

Nunc per prata legat flores.
et amatos gerat mores.
stulti cedant amatores.

amatores cedant stulti (53),

s'accorgerà di leggeri che in ambedue l'intendimento di chi poetò fu di legare strofa con strofa. Ma non ambedue i modi ebbero uguale fortuna, giacchè il primo che è in AAAb. BBBc. C.., nella produzione volgare ci si presenta in testi numerosissimi di fronte all'altro, che, a quanto mi consta, rimarrebbe isolato; esso anzi è ricettato da sola codesta 'Arte', la quale chiaramente lo confessa innovazione dotta, ponendolo primo fra quei modi *qui magis cuiusvis dictantis delectatione finguntur quam aliqua rationis informatione statuantur*. A mio avviso l'innovazione ebbe a consistere in ciò: sostituire un collegamento d'anafora *(transformatio)* al collegamento che nel modo AAAb. BBBc. C... era avvenuto mediante la *cauda*, la quale dall'un terzetto dava il suono all'altro.

4. — La parentela che tra di loro lega codesti due modi latini non è punto diversa di quella che congiunge la terzarima alla forma tipica del serventese italiano, AAAb. BBBc. C..., la medesima cioè che nell'*O Baudine flos cantorum* s'ebbe a riscontrare (54).

---

(53) Il verso di chiusa che, come si vede, codesti ritmi hanno in comune colla terzarima, si può chiamare, insieme col Baratella, verso rilevato: "Tal regula de ritimi finisse in verso relevado„ (ediz. Grion, p. 208).

(54) Codesta parentela sta non tanto in ciò che tutte e quattro le forme ritmiche di cui discorresi presentano il terzetto e il verso rile-

Ma prima di procedere oltre giova fermar bene che tanto nei due ritmi latini quanto nella terzarima e nel *serventesius caudatus* AAAb. BBBc. C... si tratta sempre del collegamento di strofe tristiche; intendo dire che in AAAb. BBBc. C... i versicoli *b.c.d* ecc. non vogliono essere rigorosamente compresi nel numero dei versi costitutivi della stanza; questa avrà, se vogliamo, quattro desinenze, forse anche quattro 'membri' o 'ritmi' — tanto larga pare la significazione di quest'ultimo vocabolo —, ma soli tre *versus*, più una *cauda*.

Già altrove ho discorso della natura avventizia della *cauda* (55), di quella specialmente che si può considerare come continuazione

vato, ma principalmente nel costituire esse una serie continua di terzetti. Quanto alla copula di tre versi, è motivata dal solo Gidino, che la spiega dicendo che essa " ee più bella e più usitata „ (op. cit. p. 154); sulla " continuità „ della serie invece insistono e l''arte' latina, scrivendo per i due ritmi in questione: *Et sic eos oportunum est fieri quantum libet progrediantur; Et sic usque ad eorum finem;* e il da Tempo: *Et sic de ceteris usque ad voluntatem vel materiam dictantis;* e il Baratella: *Tal copule po' essere innumere a la voluntà del ritimante.* La differente natura dei ritmi latini e dei ritmi volgari di cui discorriamo non guasta per nulla il nostro confronto, appunto come la diversa abitudine sillabica non ci vieta di paragonare un sonetto settenario con un sonetto undenario e in amendue riscontrare le medesime leggi strofiche. Tanto i ritmi latini mantenendosi ottonari, quanto il serventese italiano e la terzarima dantesca preferendo l'endecasillabo, non fanno che rispondere agli uomini ed allo scopo da cui e per cui sono usati.

(55) Cfr. *Ritmo lat.* II, 7 e *I Trattati med.*, V, note 6, 7; v. anche Rajna, in *Zeitschrift f. rom. Phil.*, 1881, p. 12. L'indipendenza del gruppo tristico dal versetto finale è riconosciuta e invocata anche dal D'Ovidio op. cit., p. 55; il quale, sulle orme del Nigra, avverte che negli stornelli " il tristico s'è ridotto a distico per la parvità del soggetto, e il versicolo col nome del fiore è di coda divenuto testa con un invertimento che è già abbozzato pure nel serventese; ovvero, nello stornello in forma di semplice terzina, il versicolo è saltato in aria, com'era facile che avvenisse ad una siffatta appendice ritmica ormai pari a un semplice emistichio del verso principale, e come sarebbe avvenuto anche nella terzina dantesca se deriva dal serventese „; il D'Ovidio considera la questione da un punto di vista differente dal mio, perchè egli allude a un tipo AAAb. B... iniziale, che sarebbe la saffica latina; ma il discorso suo non torna per ciò meno acconcio al mio assunto. Per la natura avventizia della *cauda* cfr. quanto a r. 41 dice la solita *A. R.* di Admont; (la quale altrove, righe 70, 78, 98..., aveva pur compresa la *cauda* fra le *distinctiones*): *Possumus tamen non inconvenienter unicuique istorum*

storica dell'antichissimo *refrain*, quale appunto sembra voler essere nel serventese caudato.

Qui tuttavia, venuta a mani più esperte, essa *cauda* è già in accezione di artificio, in quanto è spediente di legame strofico; nè vale a salvarla da questa taccia l'osservazione che la rima *intruccata* e quella *capcaudada* pajon derivare dal popolo: è sempre una popolarità che, nella pratica, rimane relativa assai, e il lenocinio non cessa d'esser tale perchè si avverta anche in un mezzo men colto. È però forza riconoscere che, se l' artificiosità nel suo complesso deriva dalla dottrina, tuttavia una vena, sia pur sottile, sembra accusare anche diversa origine; e ad essa spetterebbe appunto l'uso di dar principio ad un periodo ritmico cogli elementi estremi del periodo antecedente (56).

Prima di Dante i terzetti erano adoperati, come ben si può vedere dalla rassegna, per quanto incompleta, fattane dallo Schuchardt, o classicamente sciolti, o, secondo altra tradizione meno scevra di popolarità, avvinti mediante la *cauda*, un elemento che, anche quando non ci fosse stato prima, poteva abbarbicarsi a tutti i ritmi e che nel caso nostro procreava i due tipi di serie caudata: AAAb BBBb. CCCb. D... e AAAb. BBBc. CCCd. D... (57). Dante avendo scelto pel suo poema il modo ternario, e sulla scelta potè anche influire, tra altro, quel generale mistico significato che al numero tre è certo attribuito in tutta la *Comedia* (58), lo preferì collegato, come la natura stessa della sua dottrina doveva esigere;

---

rithmorum terciam addere distincionem ab eis utique dissonantem. Si ricordino le norme che pel *bordo biocat* stabiliscono le *Leys* (cfr. qui, n. 68). Per parziale cambiamento o smarrimento della *cauda* nel serventese cfr. PELLEGRINI in *Giornale stor. d. lett. ital.*, XXII, pp. 401 sgg., numeri 5 e 6; dove nota che quest'ultimo modo (n. 6) non è affatto isolato; la poesia francese, anche moderna, offre componimenti che omettono la *cauda* della prima strofa e questa in vece fanno monorima colla seconda. La *cauda* ricorda meglio la natura dell' antico *refrain* nel sirventese *Oimé lasso è freddo lo mio core* (Pellegrini n. 2) dello schema AAb. BBBb. CCCb, che le *Artes rythmicae* direbbero dei *caudati consoni*, mentre l'altro, più comune nella produzione romanza, AAAb. BBBc C... chiamerebbero dei *caudati continentes* o *concidentes*.

(56) L'origine popolare della *cobla capfinida* e della *cobla capcaudada* fu sotenuta dallo STICKNEY in *Romania* VIII, p. 74 sgg. nn. 11, 13, 15.

(57) Cfr. qui, nota 55, e anche PELLEGRINI, op. cit., p. 404.

(58) Cfr. qui, nota 16.

ma per questa stessa dottrina nè i suoi terzetti furon monorimi o slegati, nè il suo collegamento fu *caudato*. Mi par ben naturale che egli s'indugiasse sulla rima e ad un artistico intreccio di essa domandasse quella nova perpetuità e continuità d'armonia che la novissima materia del suo canto richiedeva; che se fra tutti i modi di concatenamenti tristici i quali " la strenuità dell'ingegno e l'assiduità dell'arte e l'abito della scienza „ gli fornivano, egli scelse quello appunto che sperimentalmente risulta il più perfetto, ciò ci deve parere e giusto e necessario.

Che la terzarima poi venga più direttamente riferita a preesistenti serie collegate di terzetti piuttosto che a serie sciolte, la cui attrazione del resto può e deve essere ammessa tra le influenze minori, giudicherà ragionevole chi osservi che noi siamo obbligati a tener calcolo di tutte le analogie, specialmente di quelle che Dante non poteva non vedere (59).

5. — E qui ci soccorre una preziosa testimonianza: ciò che a noi pare semplice e ragionevole ipotesi, fu sicura scienza per i contemporanei del poeta.

Tutti sanno come una costante tradizione dal trecento in poi abbia avvicinato la terzarima al serventese: ora codesta tradizione vuol pure esser spiegata, anche se con evidente errore faccia dire al Baratella e a Gidino essere la *Divina Comedia* nient'altro che un serventese o, com'essi potevan anche dire ed intendere, un sermontese (60). Lasciando infatti da parte che anche gli errori hanno dei motivi, o se non altro dei pretesti, non possiamo a meno di dare un peso all'ingegnoso ragionamento, il quale pochi anni dopo la morte di Dante conduceva il da Tempo ad asserire, che *licet in consonantiis modus ille Dantis habuerit quasi formam*

---

(59) È noto come di Dante non conosciamo un'*epistola serventese*, la quale appunto " si può congetturare che avesse la forma AAAb. BBBc. C... „; cfr. PELLEGRINI, op. cit., p. 400.

(60) Ancor meno valente interprete fu quello (DA TEMPO, ediz. cit., p. 149, n. 1) che spiegava la terzarima affermando: non aver fatto altro l'Alighieri che scrivere *ternarie* ciò che altri scrivevano *quaternarie*, disporre cioè su tre righe le quartine crociate ABAB. CDCD. E...; spiegazione che non spiega nulla anche se invece di poggiarsi sulle strofe giustapposte del *serventesius simplex* del DA TEMPO, fosse fondata su veri nessi di quartine, quali ad es. s'hanno nel sonetto e nella canzone. Insegna però qualchecosa: il collegamento cruciato ABA, BCB, C... trovava il terreno di gran lunga già preparato.

serventesii, *non tamen fuit serventesius, sed proprius potuit appellari tragedia* (61).

6. — Nè forse, a mio avviso, le testimonianze dei contemporanei s'arrestano qui. Fra tutti gli imitatori di Dante il migliore (o vogliam concedere la palma a qualcuno del secolo che è nostro?) è il Petrarca, del quale parecchi, per quella troppo ripetuta taccia d'*invidia*, si meravigliarono che con sì grande agevolezza s'inducesse sull'orme del fortunato suo predecessore. Veramente non è sicuro che il Petrarca generosissimamente si confessasse debitore all'Alighieri della veste ritmica de' suoi *Trionfi*. Noto è quel passo di Benvenuto da Imola: *Arnaldus... a quo Petrarcha fatebatur sponte se accepisse modum et stilum cantilene de quatuor rithimis, et non a Dante* (62).

---

(61) DA TEMPO, ediz. cit., p. 147. Dunque la terzarima assomiglia al sirventese *in consonantiis,* cioè a dire: o semplicemente in quanto è rimata a numero non fisso di terzetti, o in quanto alla foggia in cui è rimata, essendo essa una *series rythmorum*, il che s'otteneva mediante la *prolatio consonantiarum;* cfr. qui, n. 54.

(62) Commento di Benevento, ultime terzine del canto XXVI del *Purgatorio*. In codesta lezione concordano il cod. della Naz. di Parigi, ms. ital. 77 [anc. 7002[4]] fo. 128; il cod. della Laurenziana Pl. XLIII, 2; il cod. XLVI, fo. 169[b] della Barberiniana e il cod. Canonic. misc. 567 della Bodleiana d'Oxford. Presentano varianti: cod. H. III. 16, fo. 113 dell'Universitaria di Torino che scrive... *acepisse modum et stillum* (tra le parole *quatuor* e *rithmis* aveva cominciata la parola *versib[us]* che poi cassò); — codic. Vatic. lat. 3488, fo. 102[b]... *stilum et modum;* — cod. Laur. Plut. XC, sup., 117 e cod. Vatic. lat. Urbinate 679 (scritto nell'anno 1401), fo. 114[b]... *ritimis;* cod. — Laur. Strozz. 158... *et stillum... ritimis;* nè diversità di conto ha il cod. Estense VI, H, 11 donde il passo che qui ci interessa fu edito dal MURATORI, *Ant. Ital.*, I, co. 1229-31. L'altro cod. che il De Batines indicava come contenente il Purgatorio col commento dell'Imolese e in possesso del comm. Rossi a Roma, sarebbe stato lasciato ai gesuiti del Gesù; soppressi i quali, nel 1870, i codici Rossi, com'era nelle clausule del testatore, furono mandati in Austria all'Imperatore, che li assegnò al collegio di Lainz. Ora di là mi si scrive che, come appare anche dal catalogo là pervenuto, i codici danteschi Rossi sono soltanto due: l'uno, pergamanaceo del sec. 14°, contiene l'Inferno e il Paradiso senza commento; l'altro, cartaceo del sec. 15°, ha il solo Inferno col commento del Buti. Per le notizie da Roma debbo ringraziare l'amico dr. Mercati, per Firenze il comm. Biagi, per Torino il prof. Renier, per Parigi il prof. Dorez, per Lainz il padre Anschütz, per Oxford quel bibliotecario.

Qual'è codesto componimento che Dante prima e il Petrarca poi tolsero da Arnaldo? — Così dovette domandar a sè stesso il Canello (63); e rispose: la sestina. L'opinion sua, o m'inganno, oltre al mancare di prove, suppone un errore di amanuensi, anzi un errore veramente improbabile.

L'ipotesi del dotto provenzalista, già prima ch' egli l' esponesse, era stata esclusa da quell'intenditore di ritmica antica che fu il Wolf (64); il quale a ragione osservava non parere adatto il termine *cantilena* per denotare una varietà della canzone; tanto meno adatto, vorrei aggiungere io, in quanto la sestina è la varietà più artifiziata, straniera fra noi e del tutto scevra da qualunque idea musicale o men che dotta che ancora s'annettesse alla canzone: sì che vana mi pare la difesa del Canello là dove argomenta: " non " è da dimenticare che la parola *[cantilena]* si trova anche ado- " perata a dire in generale 'aria musicale' su cui va un componi- " mento ". D'altronde non c'era proprio nessun bisogno che il Petrarca si scusasse d'aver preso da Dante ciò che Dante stesso replicatamente afferma d'aver tolto ad Arnaldo (65).

Ed a qual prezzo arriva il Canello alla sua conclusione? Tutti i codici ora conosciuti, non uno escluso, leggono *cantilene de quatuor;* ora ecco come il Canello motiva siffatta lezione: " Noi cre- " diamo ch' esso sia stato scritto dapprima IV alla romana e che " codesto IV sia stato male trascritto o male scritto per un VI " (66).

---

(63) Cfr. op. cit., p. 56; simile domanda si rivolsero pure il Galvani e il Wolf, dal Canello citati: l'uno " ci vide un'allusione al sonetto, e ai quattro suoi membri "; l'altro " un'allusione alle ipotetiche stanze di quattro alessandrini sulla stessa rima, in cui Arnaldo avrebbe composto i suoi romanzi e la *cantilena-sirventese* di cui tocca in appresso Benvenuto ".

(64) Wolf, op. cit., p. 306. Egli s'appoggia principalmente a quel passo dantesco (*D. V. E.* II, VIII, 7) che assai bene calza pel nostro assunto: *Quod autem dicimus* [la canzone] *'tragica coniugatio' est quia cum comice fiat hec coniugatio cantilenam vocamus per diminutionem: de qua in iiij. hujus tractare intendimus.*

(65) Cfr. *D. V. E.*, II, X e XIII.

(66) A confortare l'opinione del Canello potrebbe taluno ricorrere a certe vicinanze di forma tra la sestina d'Arnaldo e quelle del Petrarca; si veggano qui a n. 8. Ma, oltre quello che là io avvertivo, si noti che in questo caso il Petrarca avrebbe invocato il modello provenzale per scusare apparenti suoi difetti; ora le parole che Benvenuto gli mette

Lasciando stare che qui si erra già supponendo lecito il passar sopra senz'altro alla lezione dei codici (i quali sono anche unanimi), osservo che il *quatuor* romanamente trascritto non doveva per nulla assomigliare al VI, cifra che generalmente era rappresentata con quattro unità, iiij. Quindi sembra da escludersi del tutto una cattiva lettura da parte dei copisti, tanto più che, siccome tutti i codici portano *quattuor* in tutte lettere, è da presumere che così scritto lo trovassero nell'esemplare dal quale attingevano; nè ancora è facilmente ammissibile che tale errore, riferentesi ad un componimento ben noto per la sua natura senaria, potesse così generalmente perpetuarsi (67).

Dunque quella cifra proviene direttameute da Benvenuto, il quale o la scrisse, come abbiam visto presumibile, in tutte lettere, ed allora è escluso un mero errore di penna; o la segnò in grafia romana, e allora un iiij, chi voglia vederci sotto un errore, fa certo meglio supporre un iij che non un VI.

Io mi son convinto che non è punto necessario ammettere errore di sorta. La questione fu probabilmente mal posta; a mio avviso nel latino di Benvenuto il Petrarca affermerebbe solo d'aver tolto *sponte* da Arnaldo non la *cantilena de quatuor rythmis*, ma quel *modum et stilum* di essa, il quale taluno poteva credere gli venisse da Dante.

La denominazione *cantilena de quatuor rythmis* egregiamente s'attaglia al serventese AAAb. BBBc. C... (68), al quale, or ora

---

in bocca non mi pajono di scusa, sibbene di rivendicazione, chè egli avrebbe *sponte* preso di Provenza, e non da Dante, il modo suo.

(67) Si osservi che almeno uno degli amanuensi copiò questo passo con diligenza; l'amanuense del cod. torinese, che aveva cominciato a scrivere *versibus*, cancella, e, seguendo tutti gli altri mss., pone *rithimis*, parola di ben più largo significato; cfr. qui, n. 62; tuttavia non so quanto l'osservazione possa valere.

(68) Quanto a cantilena, per non abbondare in facili citazioni, serve a meraviglia il luogo dantesco citato qui a n. 64; quanto a *quatuor rythmis*, vediamo che nel numero dei *rythmi* qui va compresa anche la *cauda; rythmus* infatti ebbe significazione assai meno determinata che non *versus*. Ma anche se noi qui ci fossimo trovati di fronte a un *versus*, avremmo dovuto andar ben cauti prima di trarne una recisa illazione. Fu possibile che mentre gli uni ricordavano la natura additizia della *cauda*, gli altri la dimenticassero affatto; i trattatisti stessi non si esprimono recisamente in proposito, qualchevolta fanno anzi delle confusioni. Si osservi come del *bordo biocat* parlano le *Leys*, I, p. 128;

si vedeva indipendentemente dalla testimonianza dell'Imolese, risalirebbe la terzarima, unica forma appunto che, esclusa la sestina, possa qui entrare in questione. In questo modo una nuova testimonianza concorrerebbe indirettamente ad affermare non altro essere la terzarima che il *sermontesius caudatus* modificato, timbrato con un *modum et stilum* speciale, che verrebbe di Provenza.

Codesto *modum et stilum* è il collegamento cruciato continuo (69), l'unica cosa che in una serie ABA. BCB. CD... di fronte ad una serie AAAb. BBBc. CC... a quei nostri trecentisti doveva parer notabile (70). Che siffatta specie di 'continuità'

---

dopo aver detto ch'esso è come abbarbicato ad un vero verso (al *bordo principal*) quasi ne fosse il compimento (*sos assaber aprop lo complimen del principal bordo*), venendo a confrontarlo col *bordo enpeutat*, affermano che *bordos enpeutatz ajuda acomplir son verset principal, e bordos biocatz no l'ajuda en re, nil fay lunh complimen, si nos alcunas vetz en sentensa;* più sopra, di questi *bordo biocat* avevan detto che *per lor fan bordo*, ma altrove assicurano che alla *cobla* già bella e perfetta, la quale doveva contenere da cinque a sedici versi (*e deu hom ayssi entendre de bordos verays principals*), potevansi senz'alterare la *cobla* stessa *esser ajustat dautres bordos, li qual son apelat biocat* (cfr. p. 200 e v. anche p. 202, ecc).

(69) Quel verso del Petrarca stesso: *E doppiando il dolor, doppia lo stile* (sestina doppia, v. 39) ci dà *stile* nel significato di 'maniera metrica'; nel senso di 'costume' 'maniera' in genere quella parola è ancora usata da noi, e, attribuita al dettame retorico e curiale, fu termine scolastico nel medio evo. Quanto a *modus*, esso è appunto un equipollente di *stilum* preso nell'accezione di 'maniera' 'usanza'. Vedemmo nel da Tempo menzionata la terzarima come *modus ille Dantis;* dice il Baratella: " Serventesio over sermontesio terciato over ternario secondo il stilo de Dante se fa in tal modo... " (ediz. cit., p. 207). Quanto ad altre possibili interpretazioni, non credo che ragionevolmente quel *modum et stilum* possa esser preso a denotare il contenuto dei *Trionfi*, i quali, a vero dire, sono piuttosto un'imitazione della Comedia; cfr. U. Scarano, *Alcune fonti romanze dei 'Trionfi', in Rendiconti della Società Reale di Napoli, Accad. di archeologia, lettere e belle arti,* n. serie, anno XII, p. 96 e Cesareo, *Su le poesie volgari del Petrarca,* p. 168, Rocca S. Casciano, 1898. Nè con maggior fortuna credo che si possa intendere: aver il Petrarca già trovata la forma AAAb. B... modificata in ABA. BCB. C... in poesie da lui attribuite ad Arnaldo. Vero è che probabilmente d'oltralpe venne a noi la forma AAAb. B...; questo è un sospetto del Rajna cui il Vandelli " aggiunse un forte rincalzo ", sicchè, avverte il Pellegrini più volte citato, nella Francia più largamente intesa " è lecito rintracciare l'ori-

s'annodasse in genere alla maniera e allo stile di Provenza, doveva essere opinione comune fra i dotti; il motivo poi per cui il Petrarca per simile artificiosità nomina Arnaldo, è proprio il medesimo motivo pel quale, pur al semplice accenno ad Arnaldo, il Canello ricorre alla sestina: la notorietà del poeta e del componimento ove l'artificio di legame rifulge. Potrebbe darsi però che il Petrarca pensasse ad Arnaldo non già come al più noto fra i poeti provenzali, ma proprio come all'inventore della sestina: il Petrarca in questa potè anche veramente riferirsi al modello d'Arnaldo (71); la sestina a sua volta esibiva forse elementi bastanti per suggerire un collegamento continuo di terzetti (72).

Ma non giova sottilizzare sulle ipotesi, tanto più che le parole di Benvenuto, chi ben guardi, non vogliono avere la recisione assoluta di un discorso ponderato; esse sono l'eco di una conversazione privata; più prossimo intento di chi le pronunciò (se veramente furon pronunciate) fu di scagionare sè stesso di pedissequa imitazione dantesca. Noi tutti possiam concedere al Petrarca il vanto di un'imitazione non pedissequa, ma ragionata, e insieme con lui ravvisare nella terzarima nient'altro che dei terzetti collegati non popolarescamente colla *cauda* o colla *transformatio*, ma dot-

---

gine stessa del *serventese caudato semplice* di Gidino „; vero è anche che la ritmica latina già intorno al 1200 isibiva ritmi quali *O Baudine flos cantorum* e *Cetus iuvenum legetur;* ma tutti questi dati e la probabilità grande. anzi la certezza, che gran parte della produzione provenzale, e d'Arnaldo stesso, non sia a noi arrivata, non ci dànno in nessun modo il diritto di pensare che l'Alighieri trovasse già bello e pronto in Provenza lo speciale *modum et stilum cantilene de quatuor rythmis* ch'egli usò nella *Divina Comedia*.

(70) L'autore dell'Acerba (1326 circa), il quale s'avventurò a gareggiare con l'Alighieri, non tenta già vincerlo nella scelta dei versi o delle strofe o dei capitoli, ma nel differente modo di intrecciare i terzetti. Egli li accoppia in questa maniera: ABA. CBC; DED. FE..., dove la continuità è interrotta, ma di più dotto c'è, come forse nella sestina d'Arnaldo, la binarietà unita alla ternarietà, ed una simmetria più rigorosa nelle consonanze; infatti del modo dantesco faceva notare il Baratella " che la prima stantia ha solamente consonantia in dui versi, in tute le altre son tre, ma in fine pur dui versi fa consonantia „ (ediz. Grion, p. 208).

(71) Cfr. qui, n. 8 con n. 66.

(72) Cfr. qui, I, 3 e note 8, 16, 17, 18, 42; alla sestina pare che si inspirino i sestetti dell'Acerba, cfr. qui, n. 70.

tamente col trasporto continuo e artificioso della consonanza; in quel modo e stile appunto in cui notissimo maestro era stato l'inventore della sestina.

7. — Possiamo definire la terzarima: *un collegamento continuo di terzetti ottenuto mediante intreccio di consonanze.* Ragionevolmente a noi essa deve apparire come una modificazione dotta della serie AAAb. BB... che è quella del *serventesius caudatus* dei trattatisti nostri e d'una varietà di *rythmus caudatus* delle 'Arti' latine; la modificazione sarebbe avvenuta secondo un principio erudito, la natura, l'origine, il tramite del quale degnamente sono in Italia rappresentati dalla sestina.

A codesta complessità di tradizioni e alla temperanza con cui esse si fondono deve la terzarima la fortuna sua; essa è il più alto punto a cui un filone di corrente poetica potè arrivare. Straniera all'Italia negli elementi suoi primissimi, qui s'è fusa e plasmata, di qui ha rivarcato le frontiere, mantenendosi uno dei modi più belli e più artistici della lirica moderna. Ma l'apologia non entrava negli intendimenti del mio lavoro; serva in ogni modo udirla dalla bocca d'un poeta: " C'est un de nos plus beaux rhythmes, et, en " dépit de son origine italienne, un des plus français, noble, gra- " cieux, rapide, apte à prendre tous le tons, et qui se prête à la " fois au chant et au récit... Rhythme admirable, attaché et serré " comme une tresse d'or, et qui n'admet aucune défaillance, aucun " repos dans le souffle lyrique „ (73). Lodi giustissime, di cui io forse fui troppo oso a voler lumeggiare le rimote ragioni; queste certo non riescono nuove: Dante è sempre il poeta di libera coltura, il quale cautamente *pesca per lo vero*, e, sopra elementi vivi e ormai domestici, *fa ben su' arte.*

---

(73) Cfr. De Banville, *Petit Traité de poésie française*, p. 172 e p. 174, Paris, 1881.

